



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Einleitung: Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film. Zur Ausstellung und Publikation

Hielscher, Eva ; Wietlisbach, Nadine

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-183173>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine (2020). Einleitung: Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film. Zur Ausstellung und Publikation. In: Flückiger, Barbara; Hielscher, Eva; Wietlisbach, Nadine. Color Mania : Materialität Farbe in Fotografie und Film. Zürich: Lars Müller, 9-14.

Color Mania – Materialität Farbe in Fotografie und Film

Zur Ausstellung und Publikation

Eva Hielscher und Nadine Wietlisbach

Schon seit Beginn ihres Entstehens im 19. Jahrhundert gab es Fotografien und Filme in Farbe – ein Aspekt, der bis heute in kultur-/kunsthistorischen und wissenschaftlichen Debatten häufig vernachlässigt wird und der breiten Öffentlichkeit fast völlig fremd ist. So enthielten unter anderem Daguerreotypien und Cyanotypien bereits ab den frühen 1840er-Jahren farbige Elemente – Erstere mittels Kolorierung, Letztere durch chemische Reaktionen des Eisenblaudruckverfahrens – und auch Filme aus der Frühzeit des Kinos in den 1890er-Jahren waren bereits farbige (handkolorierte, viragierte und/oder getonte) Spektakel.

Doch damit nicht genug: Im Laufe der Geschichte der analogen Fotografie und des analogen Films – beide auf fotochemisch produzierten Einzelbildern beziehungsweise Reihen von Einzelbildern beruhend – entstanden mehrere hundert Farbverfahren, lange bevor das digitale Zeitalter die beiden Schwestermedien vor neue Herausforderungen und Möglichkeiten stellte. So gab es eine Vielzahl an Techniken autonomer beziehungsweise applizierter Farben einerseits sowie auf additiven und subtraktiven Prozessen beruhende mimetische, oft als «natürlich» bezeichnete Farben andererseits. Nicht selten bestand dabei eine enge Verflechtung zwischen den Verfahren der Fotografie und des Films. Neben der Handkolorierung institutionalisierten beide Medien zum Beispiel auch die Techniken der Tonung und Schablonenkolorierung. Druckverfahren wie die Pinatype oder Technicolor sowie Rasterverfahren wie Autochrome oder Dufaycolor wurden zunächst im Rahmen der Fotografie entwickelt, bevor sie ab den 1920er-Jahren auch im Film Anwendung fanden. Andersherum erfuhr das Filmfarbverfahren Gasparcolor, ein Silber-Farbbleichverfahren aus den 1930er-Jahren, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Cibachrome ein Revival in der Fotografie.¹

Die Nähe zwischen dem Stand- und dem Bewegtbild in Bezug auf Farbe ist offensichtlich und drängt sich als Untersuchungsfeld geradezu auf. Neben diesen Querverbindungen ist die Frage nach der inhaltlichen und ästhetischen Ebene der Farbanwendung sowie die Tatsache spannend, dass viele Materialien, die aus diesen – sicherlich den frühen – Farbprozessen entstanden sind, meist im Verborgenen bleiben. Dies hat sowohl material- und farbkonservatorische als auch medien-

inhärente Gründe. Sind Autochrome-Glasplatten beispielsweise in ihrer Farbschicht extrem fragil und anfällig für Schäden durch anhaltenden Lichteinfall – was besondere Vorkehrungen zum Schutz der Exponate im Ausstellungsraum erforderlich macht –, ist die unmittelbare Präsentation von Filmstreifen, Einzelfilmbildern und Filmrollen wiederum eher ungewohnt, im Grunde ja geradezu die Umkehrung ihrer üblichen Nutzung: Denn diese Filmmaterialien blieben im Rahmen von Filmvorführungen dem Blick des Publikums entzogen, verschlossen hinter der Tür der Vorführkabine, in der sie durch den Filmprojektor liefen, und wurden im Kinosaal lediglich als immaterielles, auf die Leinwand projiziertes Filmbild sichtbar.² Doch gerade diese Materialien besitzen eine ganz eigene, fesselnde Materialästhetik und geben gleichzeitig Aufschluss über die Diversität der verschiedenen Farbverfahren.

Es sind diese materialästhetischen Komponenten, historischen und materialtechnischen Eigenschaften, Verflechtungen und Austauschprozesse zwischen Fotografie und Film in Bezug auf Farbe, die *Color Mania* in den Mittelpunkt rückt. Mittels verschiedener Exponate originaler Materialien und auf diversen Farbprozessen beruhender Bilder unternimmt die Ausstellung den Versuch, sowohl eine Einführung in die Geschichte der Farbfotografie und des Farbfilms zu geben als auch eine ästhetische Erfahrung für ihre Besucher_innen zu schaffen. In diesem Kontext präsentiert *Color Mania* eine Reihe von Objekten und Bildern, deren Betrachtung sonst nur Foto- und Filmarchivar_innen und Restaurator_innen vorbehalten ist. Die Präsentation solcher Exponate, unter anderem Autochrome des Schweizer Ingenieurs Heinrich Sallenbach, handkolorierte Glasdias norwegischer Polarexpeditionen, Technicolor-Farbschemamuster aus der Sammlung des Technicolor-Entwicklers Herbert T. Kalmus sowie Filmstreifen und Filmbilder verschiedener Farbprozesse der Sammlung Gert Koshofers,³ bringt aus material- und farbkonservatorischer Sicht einige Herausforderungen mit sich. Zu diesen gehören etwa klimatologische Aspekte oder das Licht in der Ausstellung und dessen sogenannte Farbtemperatur, welche die Farberscheinung grundlegend affiziert. Denn die Farben eines Glasdias oder Filmstreifens sehen beispielsweise bei gelblichem Licht völlig anders aus als bei Unterlicht, das der Farbtemperatur von Tageslicht entspricht.⁴

Doch *Color Mania* ist mehr als eine Ausstellung historischer Farbfotografie- und Farbfilmexponate. Zum einen stehen die analogen Filmmaterialien auch im Dialog mit digital aufgenommenen und stark vergrößerten Fotografien historischer Farbfilmkopien sowie einer Auswahl im Bewegtbild projizierter (digitalisierter/digitaler) Filmausschnitte.

Beide Displaysituationen bieten ästhetische Erlebnisse, bei denen die Materialität der Filmfarbe auf andere Weise hervortritt. Der digital vergrößerte Filmstreifen lässt eine sinnliche Wahrnehmung von Farbe in den stillstehenden Einzelbildern eines Filmes sowie der farbigen Randerscheinungen im Perforations- und Bildstrichbereich zu, die Hinweise auf Hersteller, Verfahren und angewandte Techniken geben.⁵ Die Projektion in bewegter Form zeigt, wie Farbe in der herkömmlichen Filmrezeption *in Bewegung* erscheint. Beide Präsentationsformen verweisen ausserdem auf die Digitalisierung und auf Fragen hinsichtlich der Überführung und Erhaltung historischer Bilder im 21. Jahrhundert. Denn während die digitale Technologie die Materialität analoger Fotografien und Filme zunehmend verdrängt, werden viele Werke in Zukunft nicht mehr zugänglich sein, wenn sie nicht digitalisiert werden.

Zum anderen treten die historischen Verfahren in einen Dialog mit zeitgenössischen Kunstwerken. Die Arbeiten von Dunja Evers, Raphael Hefti, Barbara Kasten und Alexandra Navratil stellen auf multiple Art und Weise Verbindungen zur Geschichte der Farbfotografie und des Farbfilms her, erweitern ausgewählte Aspekte, die in der Ausstellung mittels historischer Exponate thematisiert werden, und reflektieren über Farbe, Techniken, Materialität, Bildentstehungsprozesse, Fotografie und Film. Das Historische verbindet sich hier mit einer experimentellen und reflexiven Annäherung aus der Gegenwart. In diesem Sinne bietet *Color Mania* eine ästhetische Erfahrung, die verschiedene Lesarten/-richtungen und Zugänge zulässt, die sich im Ausstellungsraum überkreuzen und verbinden. Über eine rein chronologische Entwicklungsgeschichte der Farbverfahren hinausgehend, die sich über die historischen Exponate sowie in Form eines systematisch aufgearbeiteten Zeitstrahls abbildet, ermöglichen die zeitgenössischen Werke einen Einstieg aus heutiger Sicht, mit der Einladung, im Rückwärtslauf beziehungsweise in Rückblende zu historischen Elementen zurückzukehren. Das sinnliche Erlebnis von der Betrachtung kleinster Filmstreifen hin zu Projektionen und grossformatigen Werken soll die Besucher_innen auf eine Reise mitnehmen, die über die unterschiedlichen Präsentationsmodi einem interessierten wie spezialisierten Publikum neue Erkenntnisse bieten kann. Eine Filmfarben-App bietet weitere Vertiefungsmöglichkeiten, indem sie eine Verbindung zur *Timeline of Historical Film Colors* herstellt.⁶ *Color Mania* definiert sich als Kunst- und als Wissensausstellung.

Auch einige Themenschwerpunkte, die alle das Oberthema der Materialität und ästhetischen Erfahrung von Farbverfahren betreffen und die sich auf häufig wiederkehrende Motive oder Inhalte im

Farbfilm und der Farbfotografie beziehen, tauchen im Ausstellungsraum verkörpert durch diverse Exponate wiederholt auf. Dazu gehören die Verbindungen zwischen Farbe und Avantgarde sowie dem Experimentellen (siehe die Arbeit Raphael Heftis, aber auch die Filmbilder der Regisseure Len Lye und Éric Duvivier), Farbe und das Thema Reise (siehe Dunja Evers' Fotoserie *Landschaften* sowie die Film- und Fotomaterialien der Expeditionsunternehmungen des norwegischen Polarforschers Roald Amundsen), Farbe und Mode (siehe die Textilarbeit Alexandra Navratils sowie die Filmbilder der MCCALL COLOUR FASHION NEWS-Serie) und schliesslich politische Aspekte der Farbe, die sich unter anderem in den Verweisen auf verschiedene Hersteller fotografischer und filmischer Farbmaterialien abzeichnen, in der auffällig kolorierten Flagge Amundsens im Weiss der Polarlandschaft oder auch in den Abbildungen der Filmkolorierungswerkstätte der Filmproduktionsfirma Pathé Frères, in denen ausschliesslich weibliche Mitarbeiterinnen zu sehen sind.

Diese Themenfelder – in ihrer Verbindung zu verschiedenen Prozessen und Verfahren aus der Farbfotografie- und Farbfilmgeschichte – greift die hier vorliegende Publikation zur Vertiefung und Erweiterung der Ausstellung auf. Sie folgt demzufolge nicht strikt dem Ausstellungssetting, sondern führt ausgewählte Komponenten und Themenkomplexe weiter. So vereint sie einführende Aufsätze zum Film und zur Fotografie mit einer Reihe kurzer Beiträge von Forschenden der Filmwissenschaft und Filmrestaurierung, die das Spektrum der mit den *FilmColors*-Projekten verbundenen langjährigen Forschungstätigkeiten am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich auffächern.⁷ Ergänzt werden diese Texte durch vier Essays zu den zeitgenössischen Positionen von Dunja Evers, Raphael Hefti, Barbara Kasten und Alexandra Navratil, die eine andere, freiere Reflexionsebene über Farbe, Film und Fotografie eröffnen. Die *FilmColors*-Beiträge und die Essays zu den zeitgenössischen Arbeiten greifen ineinander, zeigen Querverweise auf und treten mittels ihrer Reihenfolge in einen Dialog miteinander.

An die Übersichtstexte zur Geschichte des Farbfilms von Barbara Flückiger und zur Farbfotografie von Thilo Koenig schliesst sich Franziska Kunzes Essay über Dunja Evers' *Landschaften* und Porträts an, in dem sie sowohl die applizierten Farbprozesse aufgreift, die Medien- beziehungsweise Kunstformeneigenschaften der Arbeiten diskutiert und – über die *Landschaften* – in das ReisetHEMA einführt. Eirik Frisvold Hanssens Beitrag widmet sich im Anschluss den Farben in den Filmen und Fotografien der Südpolexpedition Roald Amundsens, bevor Evelyn Echle zur farbigen Konstruktion des Orients im Stummfilm übergeht. Eva

Hielschers Essay bespricht die künstlerische Erforschung früher Filmfarben in den Arbeiten *All That Slides, Strikes, Rises and Falls* und *Split/Hatch/Mutate/Double* von Alexandra Navratil und geht hierbei mitunter zur Thematik von Farbe und Mode über. Diese steht dann im Beitrag von Olivia Kristina Stutz zu materiellen Wechselwirkungen zwischen Fotografie-, Film- und Modeindustrie im Zentrum. Eine andere Art von Mode greift Ulrich Rüdel in seinem Beitrag über *Virage* und *Tonung* auf, in dem er unter anderem verdeutlicht, dass diese Farben der Stummfilmzeit auch im Tonfilm nicht völlig verschwanden oder *aus der Mode* kamen. Dennoch kann man aus filmhistorischer Sicht der Verwendung dieser autonomen Farbprozesse in der Tonfilmära eher einen experimentellen Charakter zuschreiben. Das Experimentelle sowie der Zufall sind Kernaspekte in der Serie *Lycopodium* von Raphael Hefti, wie es Nadine Wietlisbach in ihrem Essay unterstreicht. Das Thema Farbe und Experiment/das Experimentelle kann man auch im Beitrag von Bregt Lameris über Éric Duviviers filmische Umsetzung halluzinogener Wahrnehmung, Joëlle Kots Text zur Ästhetik im chromogenen Farbfilm der 1970er-Jahre sowie Mona Schuberts Essay zu den im Raum schwebenden Farben in den *Architectural Sites* Barbara Kastens wiederfinden. Noemi Dugaards Beitrag über Gasparcolor schlägt die Brücke von Farbe und Avantgarde zur Politik der Farben, waren es doch die politischen Umbrüche und Strategien im aufkommenden Faschismus der 1930er-Jahre, die Gasparcolor verdrängten. Die Standardisierung von Farbfilmen in den 1940er-Jahren, die Michelle Beutler in ihrem Beitrag beschreibt, schliesst sich hier direkt an, ebenso wie Josephine Dieckes Text über Agfacolor im (inter-)nationalen Spannungsfeld mit Fokus auf die Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Am Ende der Publikation gewährt ein Interview, das Simon Spiegel mit David Pfluger, Giorgio Trumpy und Martin Weiss geführt hat, einen Einblick in die Komplexität der Digitalisierung und Restaurierung analoger (Film-)Farben.

Mit allen diesen Facetten erweitern die Ausstellung sowie die Publikation *Color Mania* das dialogische Feld zwischen Fotografie und Film über die Materialität Farbe – sinnlich und experimentell.

1 Zu den einzelnen Verfahren und für eine detailliertere Beschreibung dieser Prozesse siehe im vorliegenden Band die Beiträge «Filmfarben» von Barbara Flückiger, S. 17–49, sowie «Die (un-)sichtbare Farbe» von Thilo Koenig, S. 51–70.

2 Lediglich in der Frühzeit des Kinos um 1900, als die Vorführapparatur und Filmmaterialien selbst noch neuartige Attraktionen darstellten, wurde der Projektor mit den per Handkurbel weitertransportierten Filmrollen für das Publikum sichtbar direkt im Vorführsaal platziert. Siehe Tom Gunning, «The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avantgarde», in: *Wide Angle*, 8, 3–4, 1986, S. 63–70.

3 Gert Koshofer ist seit Jahrzehnten aktiver Forscher zur Farbe in Fotografie und Film und hat zahlreiche Bücher und Artikel dazu verfasst. Die Sammlung Gert Koshofer hat Barbara Flückiger 2017 erworben.

4 Auch die Präsentation und Betrachtung eines Bildes/Objektes auf einem Leuchtkasten oder dessen Projektion als immaterielles Bild an der Wand kann völlig unterschiedliche Farbeindrücke hervorrufen. Siehe Giorgio Trumpy und Barbara Flueckiger, «Chromatic Callier Effect and its Repercussions on the Digitization of Early Film Colors», in: *Journal of Imaging Science and Technology*, 63, 1, 2019, S. 10506-1–10506-11.

5 Zudem ermöglicht diese Darstellungsform auch die Präsentation solcher Filmbilder, die ansonsten aus konservatorischen Gründen nicht auszustellen wären. Dies betrifft zum Beispiel Filme, die nicht nur als kleine Fragmente/kurze Filmstreifen überliefert sind, sondern – wie es der eigentliche Idealfall ist – in Form (kompletter) Filmrollen. Neben dem Wert dieser historischen Filme, die zu Ausstellungszwecken natürlich nicht in ihre Einzelelemente zerschnitten werden können, spricht auch die grosse Menge des bis in die frühen 1950er-Jahre hinein verwendeten entflammaren Cellulosenitrat-Filmmaterials gegen deren Ausstellung.

6 Diese App bietet die Möglichkeit, verschiedene Exponate und Farbfilmverfahren mit der *Timeline of Historical Film Colors* sowie der semi-automatischen Filmanalyse-Plattform VIAN zu verbinden. Barbara Flückigers *Timeline of Historical Film Colors* ist eine Online-Ressource, die detaillierte Informationen zur Geschichte, Technik und Ästhetik des Farbfilms und einiger direkter Vorläufer in der Fotografie umfasst (filmcolors.org). Die visuelle Filmannotations- und -analysesoftware VIAN (von Gaudenz Halter im Rahmen des Projektes ERC Advanced Grant *FilmColors* und in Kooperation mit dem Visualization and MultiMedia Lab von Renato Pajarola an der Universität Zürich entwickelt) gibt Einblicke in die Filmfarbenforschung und bietet verschiedene Visualisierungsmöglichkeiten der Farbschemata von Farbfilmen. Siehe Gaudenz Halter, Rafael Ballester-Ripoll, Barbara Flueckiger und Renato Pajarola, «VIAN. A Visual Annotation Tool for Film Analysis», in: *Computer Graphics Forum*, 38, 3, Juni 2019, S. 119–129.

7 Die Texte von Eirik Frisvold Hanssen und Ulrich Rüdell schliessen aus externer Zusammenarbeit an die Forschungsaktivitäten in Zürich an und sind inhaltlich mit ihnen verbunden.